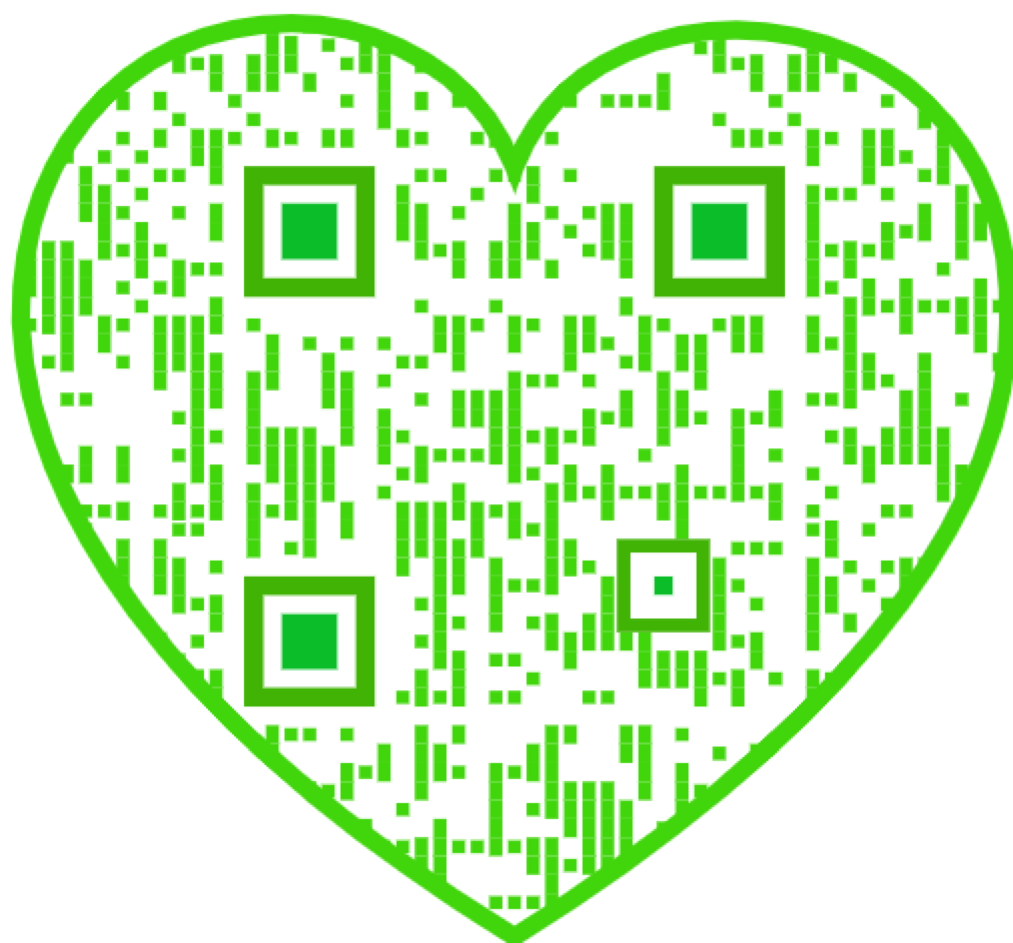
lavoro, il carattere; si tratta in questo caso di *scoprire* la natura, di trovare le vie che portano al suo sfruttamento: di qui, il codice «euristico»; esso comporta all'istante una simbolica: quella della «trivellazione», dell'«esplosione», in breve, come abbiamo già detto, dell'effrazione: la natura è una crosta, la mineralità, a cui corrisponde la funzione, l'energia endoscopica dell'Ingegnere, è la sua sostanza essenziale: bisogna «far saltare in aria» per «vedere dentro», bisogna «sventrare» per liberare le ricchezze contenute: romanzo plutoniano, *L'isola misteriosa* mette in moto una viva immaginazione tellurica (viva perché ambivalente): la profondità della terra è al tempo stesso un rifugio che si conquista (Granite-House, la cala sotterranea del *Nautilus*) e l'occultamento di un'energia distruttrice (il vulcano). Jean Pommier ha giustamente suggerito (a proposito del XVII secolo) di studiare le metafore d'epoca. Non v'è dubbio che il plutonismo verniano sia legato ai compiti tecnici del secolo industriale: effrazione generalizzata della terra, del *tellus*, mediante la dinamite, per lo sfruttamento delle miniere, per l'apertura delle strade e delle ferrovie, per la messa in opera di ponti: la terra si schiude per prodigare il ferro (sostanza vulcanica, ignea, che Eiffel in particolare sostituisce alla pietra, sostanza ancestrale che viene «raccolta» a fior di terra), e il ferro porta a compimento la perforazione della terra, permettendo di edificare gli strumenti di comunicazione (ponti, rotaie, stazioni, viadotti).

La simbolica (plutoniana) si articola su un tema tecnico: quello dell'utensile. L'utensile, nato da un'idea demoltiplicatrice (al pari del linguaggio e dello scambio matrimoniale, come hanno fatto notare Lévi-Strauss e Jakobson), è esso stesso essenzialmente un elemento di demoltiplicazione: la natura (o la Provvidenza) fornisce il chicco o il fiammifero (ritrovati nella tasca del bambino), i coloni li demoltiplicano; ne *L'isola misteriosa*, gli esempi di questa demoltiplicazione sono numerosi: l'utensile produce l'utensile, conformemente a un potere che è quello del numero; il numero demoltiplicatore, di cui Cyrus smonta accuratamente la virtú generatrice, è contemporaneamente una magia («*C'è sempre modo di far tutto*»...), una ragione (il numero combinatorio è appunto chiamato una *ragione*: etimologicamente e ideologicamente, contabilità e *ratio* si confondono) e un contro-azzardo (grazie a questo numero, dopo ogni colpo, ogni fuoco od ogni mietitura non si ricomincia da capo, come nel gioco). Il codice dell'utensile si articola a sua volta su un tema al tempo stesso tecnico (la trasmutazione della materia), magico (la metamorfosi) e linguistico (la generazione dei segni), che è quello della *trasformazione*. Per quanto sia sempre scientifica, giustificata secondo i termini del codice scolastico (fisica, chimica, botanica), la trasformazione è sempre costruita come una sorpresa e sovente come un enigma (provvisorio): in che cosa possono essere trasformate le foche? Risposta (ritardata secondo le regole della *suspense*): in mantici e in candele; il discorso (e non soltanto la scienza, la quale è lí solo per essere sua garante) esige da un lato che i due termini dell'operazione, la materia originale e l'oggetto prodotto, le alghe e la nitroglicerina, siano il piú distante possibile e, dall'altro, che in base al principio stesso del *bricolage*, ogni oggetto naturale o dato sia ricavato dal suo «esserci» e dirottato verso una destinazione imprevista: la tela del pallone aerostatico, multifunzionale nella misura in cui è uno scarto (del naufragio), si trasforma in lenzuolo e in pale di mulino. Ci si può immaginare quanto questo codice, che è perpetua messa in gioco di classificazioni nuove, impreviste, sia analogo all'operazione linguistica: il potere trasformatore dell'Ingegnere è un potere verbale, poiché sia l'uno che l'altro consistono nel combinare elementi (parole, materiali) per produrre sistemi nuovi (frasi, oggetti) e ambedue attingono perciò da codici molto fidati (lingua, sapere), i cui dati stereotipi non impediscono la resa poetica (e poietica). Si può del resto collegare al codice trasformazionale (linguistico e demiurgico insieme) un sotto-codice, i cui caratteri sono abbondanti, che è quello della denominazione. Appena raggiunta la vetta del monte che dà loro una vista panoramica dell'isola, i coloni si premurano di cartografarla, vale a dire di disegnarne e denominarne le particolarità; questo primo atto d'intellezione e di appropriazione è un atto di linguaggio, quasi



che tutta la confusa materia dell'isola, oggetto di trasformazioni future, accedesse allo stato del reale operabile solo attraverso il reticolo del linguaggio; insomma, cartografando la loro isola, ossia il loro «reale», i coloni non fanno altro che realizzare la definizione stessa del linguaggio come *mapping* della realtà.

Come si è detto, la dis-coperta dell'isola comporta due codici, il primo dei quali è il codice euristico, insieme di tratti e di modelli trasformatori della natura. Il secondo, assai piú convenzionale dal punto di vista romanzesco, è un codice ermeneutico; da esso promanano i vari enigmi (una decina) che giustificano il titolo del libro (*L'isola misteriosa*), e la cui soluzione viene ritardata sino all'appello finale del capitano Nemo. Avendo studiato questo codice in altra occasione [1], siamo qui in grado di assicurare che i termini formali sono presenti anche nell'*Isola misteriosa*: posizione, tematizzazione, formulazione dell'enigma, termini dilatori diversi (che ritardano la risposta), rivelazione. L'euristica e l'ermeneutica sono assai vicine, dato che in entrambi i casi l'isola è oggetto di una rivelazione: come natura, bisogna carpirle la sua ricchezza, come *habitat* di Nemo, bisogna decifrare il suo provvidenziale ospite; tutto il romanzo è costruito su un proverbio banale: *aiutati*, lavora da solo ad assoggettare la materia, *che il ciel t'aiuta*: avendo riconosciuto la tua umana eccellenza, Nemo agirà nei tuoi confronti come un dio. Questi due codici convergenti mobilitano due simboliche differenti (anche se complementari): l'effrazione della natura, l'assoggettamento, l'addomesticamento, la trasformazione, l'esercizio del sapere (piú ancora, come abbiamo già ricordato, dell'esercizio del lavoro) rimandano a un rifiuto dell'eredità, a una simbolica del Figlio; l'azione di Nemo, che a dire il vero è talora subita con impazienza dal Figlio adulto (Cyrus), implica una simbolica del Padre (analizzata da Marcel Moré [2]): che padre singolare però, che strano dio: si chiama Nessuno.

Questo primo «sbrogliamento» sembrerà ben piú tematico che formalista: questa è tuttavia la libertà metodologica che bisogna adottare: non si può *iniziare* l'analisi di un testo (dal momento che è il problema che è stato posto) senza averne fatto un primo esame semantico (di contenuto), oppure tematico, o simbolico, o ideologico. Il lavoro (immenso) che quindi rimane ancora da fare consiste nel seguire i primi codici, nel ripeterne i termini, nel tratteggiare le sequenze, ma anche nello stabilire altri codici, che vengono a profilarsi nella prospettiva dei primi. In definitiva, se ci si assume il diritto di partire da una certa *condensazione* del senso (come abbiamo fatto qui), è perché il movimento dell'analisi, nella sua successione infinita, è appunto quello di far saltare il testo, il primo strato di sensi, la prima immagine di contenuti. La posta in gioco dell'analisi strutturale non è la verità del testo ma il suo plurale; il lavoro non può quindi consistere nel partire da forme per intravedere, illuminare o formulare dei contenuti (per far questo non vi sarebbe alcun bisogno di un metodo strutturale), ma al contrario nel dissipare, arretrare, demoltiplicare, far scattare i primi contenuti sotto l'azione di una scienza formale. In questo movimento, l'analista troverà il suo tornaconto, dato che esso gli dà al tempo stesso lo strumento per iniziare l'analisi a partire da qualche codice che gli è familiare e il diritto di abbandonare quei codici (di trasformarli), andando avanti non già nel testo (il quale è simultaneo, voluminoso, stereografico), bensí nel suo proprio lavoro.

1970.

[1] ROLAND BARTHES, *S/Z*, Einaudi, Torino 1973.
[2] MARCEL MORÉ, *Les très curieux Jules Verne*, Gallimard, Paris 1960.

Fromentin: *Dominique*

Tutta una piccola mitologia sorregge il *Dominique* di Fromentin; si tratta di un'opera doppiamente isolata perché, oltre ad essere il solo romanzo scritto dal suo autore, questo autore non era neppure scrittore ma, piuttosto, pittore. Questa autobiografia discreta è considerata una delle analisi piú generali della crisi amorosa; letterariamente (voglio dire: nelle storie scolastiche della letteratura), si rileva ancora questo paradosso: in pieno periodo positivista e realista (*Dominique* è del 1862), Fromentin produce un'opera che passa per un grande romanzo di analisi psicologica. Tutto questo fa sí che *Dominique*, istituzionalmente (perché altra cosa è chi lo legge), sia consacrato come un capolavoro singolare: Gide lo metteva fra quei famosi dieci libri che si portano su un'isola deserta (ma in un'isola deserta che cosa ce ne faremmo di questo romanzo dove non si mangia né si fa mai all'amore?)

Dominique è infatti un romanzo benpensante, in cui si ritrovano tutti i valori che sono a fondamento dell'ideologia cosiddetta borghese, sussunti sotto una psicologia idealista del soggetto. Questo soggetto riempie tutto il libro, che ne deriva la sua unità, la sua continuità, il suo svelamento; per maggior comodità dice *Io*, confondendo, come ogni soggetto della cultura borghese, la propria parola e la propria coscienza, e facendosi una gloria di questa confusione, col nome di *autenticità* (la forma di *Dominique* è una «confessione»); provvisto di una parola trasparente e di una coscienza senza segreti, il soggetto può analizzarsi da sé a lungo: non ha inconscio, solo ricordi:

la memoria è la sola forma di sogno che la letteratura francese di questo secolo abbia conosciuto; ma questa memoria, va detto, è sempre costruita: non è associazione, irruzione (come sarà in Proust), bensí richiamo alla mente (per quanto in Fromentin – ed è uno dei suoi lati seducenti – la ricostruzione aneddotica dell'avventura ceda spesso allo straripare del ricordo insistente, effusivo, di un momento, di un luogo). Questo soggetto puro vive in un mondo senza trivialità: gli oggetti quotidiani per lui non esistono se non per poter far parte di un quadro, di una «composizione»; non hanno mai un'esistenza d'uso, ancor meno vanno al di là di quest'uso per disturbare il soggetto che pensa, come succederà nel romanzo posteriore (Fromentin, tuttavia, sarebbe stato capace di invenzioni triviali: lo prova quel mazzo di rododendri, dalle radici avvolte in pezze bagnate, dono abbastanza ridicolo del futuro marito alla giovane fidanzata). Infine, secondo la buona psicologia classica, ogni avventura del soggetto deve avere un senso, che, in generale, è il modo stesso in cui si conclude: *Dominique* comporta una lezione morale, detta «lezione di saggezza»: il riposo è una delle rare possibili felicità, bisogna sapersi limitare, le chimere romantiche sono deprecabili, ecc.: il soggetto puro finisce per sfruttare saggiamente le proprie terre e i propri contadini. Tale press'a poco è quello che si potrebbe chiamare il dossier ideologico di *Dominique* (è un po' un termine giudiziario; ma bisogna risolversi, la letteratura è sotto processo).

Questo dossier è piuttosto triste ma fortunatamente non esaurisce *Dominique*. Non che Fromentin sia minimamente rivoluzionario (né in politica, né in letteratura); il suo romanzo è indefettibilmente prudente, conformista, anche pusillanime (se si pensa a tutto quello che la modernità ha poi messo fuori), inchiodato al suo pesante significato psicologico, prigioniero di un'enunciazione benparlante, da cui molto difficilmente possono trovare una via d'uscita il significante, il simbolo, la voluttà. Per lo meno, in virtú della stessa ambiguità che è propria di ogni scrittura, questo testo ideologico comporta degli interstizi, delle deviazioni, dei decentramenti; questo grande ro-

manzo idealista è forse possibile rimodellarlo in un modo piú materiale – piú materialista: ricaviamo dal testo tutta la polisemia che è capace di darci.

Il «soggetto» di *Dominique* (assaporiamo l'ambiguità della parola: il «soggetto» di un libro è colui che parla e insieme ciò di cui si parla: soggetto e oggetto), il soggetto di *Dominique* è l'Amore. Ma un romanzo può essere definito dal suo «soggetto» solo in via puramente istituzionale (per esempio nello schedario sistematico di una biblioteca). Ancor piú del suo «soggetto» il luogo di una finzione può essere la sua verità, perché è al livello del luogo (vedute, odori, aliti, cenestesie, tempi) che il significante si enuncia piú facilmente: il luogo rischia di essere la figura del Desiderio, senza di cui non può esservi testo. In questo senso, *Dominique* non è un romanzo d'amore, è un romanzo della Campagna. La Campagna non è solo uno scenario (occasione di descrizioni che costituiscono indubbiamente l'elemento piú penetrante, piú moderno, del libro), è l'oggetto di una passione («quella che posso chiamare la mia passione per la campagna», dice il narratore: e se si concede il diritto di parlare cosí, è perché si tratta davvero di una passione, nel senso amoroso della parola). In termini piú formali, si può dire che la passione per la campagna strutturi tutto il discorso di Fromentin; essa gli dà la sua metafora di base, l'Autunno, in cui si possono leggere contemporaneamente la mestizia di un carattere, lo sconforto di un amore impossibile, la rinuncia che s'impone l'eroe, e la saggezza di una vita che, passata la tempesta, scorre infallibilmente verso l'inverno, la morte; gli dà anche le sue metonimie, vale a dire dei nessi culturali cosí noti, cosí sicuri, che la campagna diventa in qualche modo il luogo obbligato di certe identificazioni: in primo luogo la Campagna, almeno nella società borghese del XIX secolo che conservava ancora dei legami con l'agricoltura per via della residenza principale o secondaria, è l'Amore, la crisi adolescente (associata, in quanti romanzi, alle vacanze estive, all'infanzia provinciale): nesso favorito dall'analogia metaforica di primavera e desiderio, di linfa e

liquido seminale, di rigoglio vegetale ed esplosione pubertaria (si legga in proposito la folle passeggiata di Dominique adolescente nei dintorni della sua città di collegio, un giovedí di aprile); Fromentin ha sfruttato a fondo questo nesso culturale: la campagna per il suo eroe è il luogo eidetico dell'Amore: uno spazio eternamente destinato a contrarlo e riassorbirlo. Inoltre la Campagna è la Memoria, il posto in cui si produce una certa ponderazione del tempo, un ascolto delizioso (o doloroso) del ricordo; e nella misura in cui la campagna è anche (e talvolta principalmente) la dimora, la camera campagnola diventa una sorta di tempio del rimuginare: Dominique, attraverso mille intagli e iscrizioni, vi pratica quella «mania delle date, delle cifre, dei simboli, dei geroglifici», che fanno dei Trembles una tomba ricoperta di sigilli commemorativi. Infine, la Campagna è il Racconto; vi si parla senza limite di tempo, vi ci si confida, vi ci si confessa; nella misura in cui la Natura è reputata silenziosa, notturna (almeno in quel postromanticismo di cui Fromentin fa parte), essa è la sostanza neutra da cui può levarsi una parola pura, infinita. Luogo del senso, la Campagna si contrappone alla Città, luogo del rumore; si sa – e si vedrà – quanto in *Dominique* la Città sia amaramente screditata; Parigi è produttrice di *rumore*, nel senso cibernetico del termine: quando Dominique soggiorna nella capitale, il senso del suo amore, del suo scacco, della sua perseveranza, si offusca, e a paragone la Campagna costituisce uno spazio intelligibile, dove la vita può leggersi sotto forma di un destino. Ecco perché, forse, la Campagna piú che l'Amore è il vero «soggetto» di *Dominique*: perché essa è, a un tempo, desiderio e intelligenza: vi si capisce perché si vive, perché si ama, perché si fallisce (o piuttosto, ci si risolve a non capire mai niente di tutto ciò, e questa stessa risoluzione ci appaga come un atto supremo d'intelligenza); vi ci si rifugia come nel seno materno, che è anche il seno della morte: Dominique ritorna ai *Trembles* con lo stesso moto sgomento che spinge il gangster di *Asphalt Jungle* a fuggire dalla città e venirsene a morire allo steccato della casa di campagna da cui un giorno era partito. Cosa curiosa, la storia d'amore raccontata da Fro-

mentin può lasciarci freddi; ma il suo desiderio di campagna tocca dentro di noi qualcosa di vivo: *Les Trembles*, Villeneuve di notte, ci attirano.

Questo romanzo etereo (dove il solo atto sessuale è un bacio) è abbastanza brutalmente un romanzo di classe. Non bisogna dimenticare che Fromentin, di cui le storie letterarie ci ricordano con compunzione la passione ferita e la disillusione romantica, fu perfettamente integrato nella società del Secondo Impero: ricevuto nel salotto della principessa Matilde, nipote di Napoleone I, invitato da Napoleone III a Compiègne, membro della giuria dell'Esposizione universale del 1867, fece parte della delegazione che inaugurò il canale di Suez, nel 1869; quanto dire che, come persona civile, non fu affatto in disparte nella vita storica del suo tempo come lo fu il suo eroe, che, invece, ha l'aria di evolvere attraverso luoghi socialmente astratti come la Città e la Campagna. In realtà, *anche e soprattutto* nell'opera di Fromentin, la Campagna, quando la si guardi un po' da vicino, è un luogo socialmente pesante. *Dominique* è un romanzo reazionario (nel senso piú esatto del termine): il Secondo Impero è quel momento della storia francese in cui il grande capitalismo industriale si è sviluppato con violenza come una fiammata incendiaria; in questo movimento irresistibile la Campagna, quale che sia il contributo elettorale da essa apportato, attraverso i contadini, al fascismo napoleonico, non poteva non rappresentare un luogo già anacronistico: rifugio, sogno, asocialità, depoliticizzazione, tutto un cascame della Storia vi si trasformava in valore ideologico. *Dominique* mette sulla scena in un modo molto diretto (benché attraverso un linguaggio indiretto) tutti i respinti della grande promozione capitalista, chiamati, per sopravvivere, a trasformare in solitudine gloriosa l'abbandono in cui li lascia la Storia («Ero solo, solo della mia famiglia, solo della mia condizione», dice l'eroe). In questo romanzo non c'è che un personaggio dotato di ambizione e che tenti, con frasi antiquate il cui nobile disinteresse designa per negazione la violenza della sua avidità, di rientrare

nella corsa al potere: Augustin, il precettore. Non ha cognome, è un bastardo, buona condizione romantica per essere ambizioso; vuole arrivare con la politica, unica via di potenza che il secolo conceda a chi non possiede né fabbriche né azioni; ma gli altri appartengono a una classe delusa: Olivier, l'aristocratico puro, finisce per suicidarsi, o, che è ancora piú simbolico, per sfigurarsi (manca persino il suo suicidio: l'aristocrazia non ha piú faccia); e Dominique, anche lui aristocratico, fugge la Città (emblema congiunto dell'alta mondanità, della finanza e del potere), e decade fino allo stadio di un *gentleman-farmer*, cioè di un piccolo coltivatore diretto: decadenza che tutto il romanzo si adopra a consacrare sotto il nome di *saggezza*: la saggezza consiste, non dimentichiamolo, nel saper far fruttare (le proprie terre e i propri operai); la saggezza è lo sfruttamento senza l'allargamento. Ne consegue che la posizione sociale di Dominique de Bray è al tempo stesso morale e reazionaria, sublimata sotto le specie di un patriarcato benevolo: il marito è un ozioso, va a caccia e fa romanzo dei suoi ricordi, la moglie tiene i conti; lui passeggia fra i suoi contadini, gente di fatica, dai reni piegati, contorti, che ancora si curva per salutare il padrone, lei ha l'incarico di purificare la proprietà mediante distribuzioni di beneficenza («Teneva le chiavi della farmacia, della biancheria, della legna, dei sarmenti», ecc.): un'associazione a ruoli incrociati: da un lato il libro (il romanzo) e lo sfruttamento, dall'altro i libri (di conti) e la carità, «tutto nel piú naturale dei modi, non come una condanna ma come un dovere inerente alla sua posizione, alla sua ricchezza e alla sua nascita». La «semplicità» che il primo narratore (quasi lo stesso Fromentin) presta al linguaggio del secolo, non è altro evidentemente che l'artificio culturale grazie a cui diventa possibile naturalizzare dei comportamenti di classe; questa «semplicità» da teatro (perché ci viene *detta*) è come la vernice sotto cui sono venuti a depositarsi i rituali della cultura: la pratica delle Arti (pittura, musica, poesia, servono da fonti al grande amore di Dominique) e lo stile dell'interlocuzione (i personaggi fra loro parlano quel linguaggio bizzarro, che si potrebbe chiamare «stile giansenista», le cui clausole, qualunque

sia l'oggetto a cui si applicano, amore, filosofia, psicologia, sono ricavate dalle versioni latine e dai trattati religiosi: per esempio «rientrato nel grigiore della vita di provincia», che è uno stile da confessore). Il linguaggio elevato non è soltanto un modo di sublimare la materialità dei rapporti umani; crea questi rapporti: tutto l'amore di Dominique per Madeleine deriva dal Libro Anteriore; è un tema ben noto della letteratura amorosa, da quando Dante ha fatto dipendere la passione di Paolo e Francesca da quella di Lancillotto e Ginevra; Dominique si stupisce di ritrovare la sua storia nel libro degli altri; non sa che ne deriva.

Allora il corpo è assente da questo romanzo a un tempo sociale e morale (due ragioni per espellerlo)? Niente affatto; ma ci rientra per una via che non è mai direttamente quella di Eros: è la via del gran patetico, sorta di linguaggio sublime che si ritrova nei romanzi e nelle pitture del romanticismo francese. I gesti sono deviati dalla loro sfera corporea, immediatamente destinati (con una fretta che somiglia molto a una paura del corpo) a una significazione ideale: che cosa c'è di piú carnale dell'inginocchiarsi davanti alla donna amata (cioè adagiarsi ai suoi piedi e per cosí dire *sotto di lei*)? Nel nostro romanzo, questo impegno erotico viene dato soltanto come «moto» (parola che tutta la civiltà classica ha continuamente trasportato dal corpo all'anima) di una effusione morale, la richiesta di perdono; parlandoci, a proposito di Madeleine, di uno «scatto di sdegno che non dimenticherò mai», il narratore finge di ignorare che il gesto indignato non è che un rifiuto del corpo (qualunque ne sia il motivo, qui molto ingannevole poiché in realtà Madeleine desidera Dominique: non è nient'altro che un diniego). In termini moderni, si dirà che nel testo di Fromentin (riesumando del resto tutto un linguaggio d'epoca), il significante è immediatamente *rubato* dal significato.

Tuttavia questo significante (questo corpo) ritorna, come è giusto, proprio là dove è stato sottratto. Ritorna perché l'amore che qui è raccontato in un modo sublime

(di rinuncia reciproca) è *nello stesso tempo* trattato come una malattia. La sua apparizione è quella di una crisi fisica; raggela ed esalta Dominique come un filtro: questi non s'innamora forse della prima persona che incontra nella sua folle passeggiata, vale a dire in stato di crisi (avendo bevuto il filtro), proprio come in un racconto popolare? Si cercano mille rimedi a questa malattia, ed essa vi resiste (sono del resto, anche qui, rimedi di casta, quali si potrebbero concepire nella medicina degli stregoni: «mi consigliava di guarirmi, – dice Dominique di Augustin, – ma con mezzi che gli sembravano i soli degni di me»); e passata (imperfettamente) la crisi, ci vuole del riposo («Sono molto stanco... ho bisogno di riposo») – ragion per cui si parte per la campagna. Però, come se si trattasse di una tabella nosografica incompleta o falsa, il centro del disturbo non viene mai nominato: il sesso. *Dominique* è un romanzo senza sesso (la logica del significante dice che questa assenza si iscrive già nell'oscillazione del nome che dà il titolo al libro: Dominique in francese è un nome doppio: maschile e femminile); tutto si annoda, si svolge, si conclude *al di fuori della pelle*; nel corso di tutta la storia si producono solo due contatti, e si può immaginare che forza di deflagrazione ricavino dall'ambiente sensualmente vuoto in cui intervengono: Madeleine, fidanzata a M. de Nièvres, appoggia «le due mani sguantate nelle mani del conte» (lo *sguantato* della mano possiede un valore erotico di cui si è servito molto Pierre Klossovski): il rapporto coniugale è tutto qui; quanto al rapporto adultero (che non arriva a compiersi), esso produce soltanto un bacio, quello che Madeleine accorda e ritira al narratore prima di lasciarlo per sempre: tutta una vita, tutto un romanzo per un bacio: ci troviamo in una economia del sesso *parsimoniosa*.

Cancellata, decentrata, la sensualità va altrove. Dove? nell'emotività, che, invece, può legalmente produrre degli scarti corporei. Castrato dalla morale, l'uomo di questo mondo (che è grosso modo il mondo romantico borghese), il maschio, ha diritto ad atteggiamenti ordinariamente ritenuti femminili: cade in ginocchio (davanti alla donna vendicatrice, castratrice, dalla mano fallicamente levata in

un gesto d'intimidazione), sviene («caddi lungo disteso sul pavimento»). Sbarrato il sesso, la psicologia diventa lussureggiante; due attività legali (perché culturali) diventano il campo dell'esplosione erotica: la musica (i cui effetti sono sempre descritti con eccesso, come se si trattasse di un orgasmo [«Maddalena ascoltava, palpitante...»]) e la passeggiata (vale a dire la Natura: passeggiate solitarie di Dominique, passeggiata a cavallo di Madeleine e di Dominique); a queste due attività, vissute nel modo dell'erotismo nervoso, si potrebbe aggiungere a buon diritto un ultimo sostituto, e di grande statura: la scrittura in sé, o, almeno, dato che l'epoca resta al di fuori della distinzione moderna che oppone la parola alla scrittura, l'enunciazione: qualunque sia la sua disciplina oratoria, è il turbamento sessuale che passa nella mania poetica del giovane Dominique e nella confessione dell'adulto che ricorda e si commuove: se in questo romanzo vi sono due narratori, è in un certo senso perché bisogna che la *pratica espressiva*, sostituto dell'attività erotica infelice, delusa, sia distinta dal semplice discorso letterario di cui, a sua volta, è incaricato il secondo narratore (confessore del primo e autore del libro).

C'è ancora una trasposizione del corpo in questo romanzo: il masochismo sconfinato che regola tutto il discorso dell'eroe. Questa nozione, diventata di dominio pubblico, è sempre piú abbandonata dalla psicoanalisi, che non può contentarsi della sua semplicità. Se qui ci serviamo ancora di questa parola è proprio in ragione del suo valore culturale (*Dominique* è un romanzo masochista, in un modo *stereotipato*), e anche perché questa nozione si confonde senza difficoltà con il tema sociale della delusione di classe, di cui abbiamo parlato (che si possano tenere due discorsi critici su una stessa opera è una forte ragione per farne conto: l'indecidibilità delle determinazioni *prova* la specificità letteraria di un'opera): alla frustrazione sociale di una porzione di classe (l'aristocrazia) che si apparta dal potere e si seppellisce in famiglia in vecchi possedimenti, corrisponde il comportamento da sconfitti dei due innamorati; il racconto, a tutti i suoi livelli, dal sociale all'erotico, è avvolto da un grande drappo funebre; si comincia con l'immagine del Padre stanco, che si trascina, appoggiato a una canna, sotto il pallido sole autunnale, davanti alle spalliere del suo giardino; tutti i personaggi finiscono nella morte vivente: sfigurati (Olivier), appiattiti (Augustin), eternamente rifiutati (Madeleine e Dominique), feriti a morte (Julie): un'idea di nulla travaglia incessantemente la popolazione di *Dominique* («Non era nessuno», «somigliava a tutti», ecc.), senza che questo nulla abbia la minima autenticità cristiana (la religione è ridotta a cornice conformista): è la pura fabbricazione ossessiva dello scacco. L'Amore, lungo tutta questa storia, queste pagine, è infatti *costruito* secondo un'economia rigorosamente masochista: il desiderio e la frustrazione vi si uniscono come le due parti di una frase, necessarie in proporzione al senso che essa deve avere: l'Amore nasce nella prospettiva stessa del suo scacco, non può nominarsi (accedere al riconoscimento) se non al momento in cui lo si constata impossibile: «– Se sapeste quanto vi amo! – disse Madeleine; – ... oggi posso confessarlo perché è la parola proibita che ci separa –». L'Amore, in questo romanzo cosí saggio, è proprio una macchina di tortura: avvicina, ferisce, brucia, ma non uccide; la sua funzione operativa è quella di *rendere infermo*; è una mutilazione volontaria portata nel campo stesso del desiderio: «Madeleine è perduta, e io l'amo!» grida Dominique; bisogna leggere il contrario: amo Madeleine perché è perduta: conforme al vecchio mito di Orfeo, è la perdita che definisce l'amore.

Il carattere ossessivo della passione amorosa (quale è descritta nel libro di Fromentin) determina la struttura del racconto d'amore. Questa struttura è composita, frammischia (e questa impurità definisce forse il romanzo) due sistemi: un sistema drammatico e un sistema ludico. Il sistema drammatico ha in carico una struttura di crisi; il suo modello è organico (nascere, vivere, lottare, morire); nata dall'incontro di un virus e di un terreno (la pubertà, la campagna), la passione s'installa, investe; dopo, affronta l'ostacolo (il matrimonio dell'amata): è la crisi, la cui soluzione è la morte (la rinuncia, il ritiro); narrativamente, ogni struttura drammatica ha come molla

la *suspense*: come andrà a finire? Anche se già dalle prime pagine sappiamo che «finirà male» (e successivamente il masochismo del narratore ce lo annuncia di continuo), non possiamo impedirci di vivere le incertezze di un enigma (finiranno per diventare amanti?); non c'è da stupirsi: la lettura sembra chiaramente rientrare in un comportamento perverso (nel senso psicoanalitico del termine) e poggiare su quella che dopo Freud viene chiamata la *scissione dell'io*: sappiamo *e* non sappiamo come andrà a finire. Questa separazione (questa scissione) del sapere e dell'attesa è propria della tragedia: leggendo Sofocle tutti sanno che Edipo ha ucciso il padre ma tutti fremono dal non saperlo. In *Dominique*, alla domanda associata a ogni dramma amoroso si aggiunge un enigma iniziale: che cos'è che ha potuto fare di Dominique un sepolto vivo? Eppure – e si tratta di un aspetto abbastanza tortuoso del romanzo d'amore – la struttura drammatica a un certo momento si sospende e si lascia penetrare da una struttura ludica: chiamo cosí ogni struttura *immobile*, articolata sull'andirivieni binario della ripetizione, quale si trova descritta nel gioco (*vort/da*) del bambino freudiano: la passione, una volta installata e bloccata, oscilla fra il desiderio e la frustrazione, la felicità e l'infelicità, la purificazione e l'aggressione, la scena d'amore e la scena di gelosia, in un modo, letteralmente, *interminabile*: niente giustifica che si ponga fine a questo gioco di appelli e repulse. Perché finisca la storia d'amore bisogna che la struttura drammatica riprenda il sopravvento. In *Dominique* è il Bacio, scioglimento del desiderio (scioglimento ben ellittico!), a por fine all'enigma: giacché ormai sappiamo *tutto* dei due partners: il sapere della storia ha raggiunto il sapere del desiderio: l'«io» del lettore non è piú scisso, non c'è piú niente da leggere, il romanzo può, deve finire.

Quello che piú stupisce in *Dominique* (giacché tutto sommato gli altri anacronismi del libro sono usuali), è in ultima analisi il linguaggio (quella coltre uniforme che ricopre l'enunciato di ogni personaggio e del narratore, non segnalando il libro alcuna differenza idiolettale). Questo linguaggio è sempre *indiretto*; non nomina le cose se non quando ha potuto far loro raggiungere un alto grado di astrazione, distanziarle sotto una generalità schiacciante. Che cosa faccia Augustin, per esempio, non arriva al discorso se non sotto una forma che sfugge a ogni identificazione: «La sua volontà, aiutata da un raro buon senso e da una specchiata onestà [...] faceva miracoli»: quali miracoli? Si tratta di un procedimento molto singolare, perché basta poco che diventi moderno: non consiste nel rendere irreale il referente e, per cosí dire, formalizzare all'estremo lo psicologismo (cosa che, con un po' d'audacia, avrebbe potuto depsicologizzare il romanzo)? Se le azioni di Augustin restano sepolte sotto una crosta di allusioni, il personaggio finisce per perdere ogni corporeità, si riduce a un'essenza di Lavoro, di Volontà, ecc.: Augustin è una cifra. Cosí *Dominique* può essere letto con la stupefazione con cui si legge un'Allegoria del Medioevo; l'allusività dell'enunciazione viene spinta al punto che questa diventa oscura, anfigurica; continuamente ci viene detto che Augustin è ambizioso, ma solo molto tardi, e per inciso, qual è il campo dei suoi sforzi, come se non c'interessasse sapere se vuol riuscire in letteratura, in teatro o in politica. Tecnicamente questa distanza è quella del *riassunto*: è un continuo riassumere sotto un vocabolo generico (Amore, Passione, Lavoro, Volontà, Dignità, ecc.) la molteplicità degli atteggiamenti, degli atti, dei movimenti. Il linguaggio cerca di risalire verso la propria pretesa fonte, che è l'Essenza, o, almeno filosoficamente, il genere; e *Dominique* in questo è proprio un romanzo dell'origine: confinandosi nell'astrazione il narratore impone al linguaggio un'origine che non è il Fatto (visione «realista») ma l'Idea (visione «idealista»). Allora si capisce meglio, forse, il vantaggio ideologico di questo linguaggio continuamente indiretto: esso onora tutti i possibili sensi della parola «correzione»: *Dominique* è un libro «corretto»: perché evita ogni rappresentazione triviale (non sappiamo mai che cosa mangiano i personaggi, salvo non siano esseri di classi inferiori, vignaioli a cui, per festeggiare la vendemmia, viene servita oca arrosto); perché rispetta i precetti classici del buon stile letterario; perché

dell'adulterio viene dato appena un discreto effluvio: quello dell'adulterio evitato; perché infine tutte queste distanze retoriche riproducono omologicamente una gerarchia metafisica, quella che separa l'anima dal corpo, restando inteso che questi due elementi sono separati per il fatto che il loro incontro eventuale costituisce un sovvertimento spaventoso, un Errore panico: di gusto, di morale, di linguaggio.

«– Ve ne supplico, – dice Augustin al suo allievo, – non credete mai a quanti vi diranno che la ragione è nemica del bello, perché invece è la compagna inseparabile del giusto e del vero –»: Questo genere di frasi è oggi quasi inintelligibile; o, se si preferisce dare una forma piú culturale al nostro stupore: chi potrebbe capirla, dopo aver letto Marx, Freud, Nietzsche, Mallarmé? L'anacronismo di *Dominique* è certo. Pure, passando in rassegna alcune delle distanze che lo compongono, non ho affatto voluto dire come non bisognava leggere questo libro; ho voluto, al contrario, sottolineando molto le linee di una rete, liquidare in qualche modo le resistenze che un romanzo del genere può destare in un lettore moderno, affinché poi, sul filo della lettura reale, quasi caratteri di una scrittura magica che da invisibili diventino a poco a poco articolati sotto l'effetto del calore, appaiano gli interstizi della prigione ideologica in cui si mantiene *Dominique*. Questo calore, produttore di una lettura finalmente leggibile, è, sarà, quello del nostro piacere. Ci sono molti angoli di piacere in questo romanzo, che non sono necessariamente distinti dalle alienazioni che abbiamo segnalato: un certo incanto, prodotto dalla scorrevolezza delle frasi; la voluttà leggera, delicata, delle descrizioni della campagna, penetrante quanto il piacere che ricaviamo da certe pitture romantiche; e, in maniera piú generale, come si è detto all'inizio, la pienezza fantasmatica (arriverò a dire: l'erotismo) annessa a ogni idea di ritiro, di riposo, di equilibrio; una vita conformista è odiosa quando siamo in stato di veglia, cioè quando parliamo il linguaggio necessario dei valori; ma nei momenti di fatica, di abbattimento, al colmo dell'alienazione urbana o della vertigine parolaia delle relazioni umane, un sogno passatista si leva davanti a noi: la vita ai *Trembles*. Tutte le cose allora sono invertite: *Dominique* ci appare come un libro illegale: percepiamo in esso la voce di un demone: demone costoso, colpevole, poiché ci invita all'ozio, all'irresponsabilità, alla famiglia, in una parola: alla saggezza.

1971.

Pierre Loti: *Aziyadé*

Nel nome di Aziyadé, leggo e intendo questo: in primo luogo, la progressiva dispersione (quasi la gamma tonale di un fuoco d'artificio) delle tre vocali piú limpide del nostro alfabeto (l'apertura delle vocali: quella delle labbra, quella dei sensi); la carezza della Z, la palatizzazione sensuale, leggermente opulenta della Y, tutto quello strascichio che scivola e si spande, sottile e copioso; poi, una costellazione di isole, di stelle, di popoli, l'Asia, la Georgia, la Grecia; poi, ancora, tutta una letteratura: Hugo che nelle sue *Orientales* mise il nome di Albaydé, e dietro Hugo tutto il romanticismo ellenofilo; Loti, viaggiatore specializzato nell'Oriente, cantore di Stanbul; la vaga idea di un personaggio femminile (una «Désenchantée»); infine il pregiudizio di aver a che fare con un romanzo vecchiotto, insipido e rosa, genere *gnamgnam* o *cucul*: insomma, dal significante sontuoso, al significato derisorio, una vera delusione. Eppure, da un'altra regione della letteratura, qualcuno sorge e ci dice che bisogna sempre *rovesciare* la delusione del nome proprio e rendere tale rovesciamento l'itinerario di un noviziato: il narratore proustiano, partito dalla gloria fonetica dei Guermantes, trova nel mondo della duchessa ben altro rispetto a quello che lo splendore arancione del Nome faceva supporre, e proprio *venendo a capo* della delusione del suo narratore Proust può scrivere la sua opera. Forse anche noi possiamo imparare a deludere il nome di Aziyadé secondo la buona norma e, dopo essere scivolati dal nome prezioso alla triste immagine di un romanzo fuori moda, venirne a capo grazie all'idea di un *testo*: frammento del linguaggio

infinito che non racconta nulla, ma dove accade *qualcosa di inaudito e di tenebroso*.

Loti.

Loti è l'eroe del romanzo (benché abbia altri nomi e benché questo romanzo si presenti come il racconto di una realtà, non di una finzione): Loti è *nel* romanzo (la creatura fittizia, Aziyadé, chiama senza sosta il suo amante Loti: «*guarda, Loti, e dimmi...*»), ma ne è anche al di fuori, poiché il Loti che ha scritto il libro non coincide affatto con l'eroe Loti: i due non hanno neppure la stessa identità: il primo Loti è inglese, muore giovane; il secondo Loti, Pierre, è membro dell'Académie Française, ha scritto ben altri libri oltre al racconto dei suoi amori turchi. Il giuoco d'identità non si ferma qui: questo secondo Loti, bene insediato nel commercio e negli onori del libro, non è neppur lui il vero, civile autore di *Aziyadé*: il vero si chiamava Julien Viaud; era un ometto che, verso la fine della vita, si faceva fotografare nella sua casa di Hendaye, vestito all'orientale e circondato da un bazar sovraccarico di oggetti folkloristici (aveva almeno un gusto in comune con il suo eroe: il travestitismo). Ma non è lo pseudonimo a interessarci (in letteratura, è banale), è il secondo Loti, quello che è e non è il suo personaggio, quello che è e non è l'autore del libro: non penso che ne esistano altri nella letteratura, e la sua invenzione (dovuta al terzo uomo, Viaud) è abbastanza audace: dato che, in fin dei conti, se è normale firmare la narrazione di quello che ti capita e di mettere in tal modo il tuo nome a uno dei tuoi personaggi (è quanto avviene in qualunque Diario intimo), non lo è affatto invertire la donazione del nome proprio; che è appunto quel che ha fatto Viaud: si è messo, lui, autore, il nome del suo eroe. Per cui, preso nella rete dei tre termini, il firmatario del libro è falso due volte: il Pierre Loti garante di *Aziyadé* non è affatto il Loti che ne è l'eroe e questo garante (*auctor-autore*) è a sua volta truccato, in quanto l'autore non è Loti, è Viaud: il giuoco è tra un omonimo e uno pseudonimo; quel che manca, che è taciu-

to, che è aperto, è il nome proprio, la peculiarità del nome (il nome che specifica e il nome che appropria). Dov'è lo scrittore?

Monsieur Viaud è nella sua casa di Hendaye, circondato dalle anticaglie marocchine e giapponesi; Pierre Loti è all'Académie Française; il tenente britannico Loti è morto in Turchia nel 1877 (l'altro Loti aveva allora 27 anni, ed è sopravvissuto al primo di 66). Di chi è la storia? A chi si riferisce? A quale *soggetto*? Nella firma stessa del libro si constata un buco, una perdita di persona, ben piú insidiosa – per l'aggiunta del secondo Loti, di questo terzo scrittore – della semplice pseudonimia.

Che cosa succede?

Un uomo ama una donna (è l'inizio di una poesia di Heine); deve lasciarla; ne muoiono entrambi. È davvero questo, *Aziyadé*? Quand'anche aggiungessimo all'aneddoto le sue circostanze e il suo scenario (la vicenda è ambientata in Turchia, durante la guerra russoturca; né l'uomo né la donna sono liberi; sono separati da differenze di nazionalità, di religione, di costumi, ecc.), niente, di questo libro, sarebbe detto in quanto esso si risolve paradossalmente nel semplice sfioramento della banale storia. Vengono raccontati, piú che una avventura, degli *eventi* (*incidents*): il termine va preso nel senso piú esile, piú pudico possibile. L'evento, già molto meno forte dell'incidente (*accident*), ma forse piú inquietante, è semplicemente *quel che cade* con dolcezza, come una foglia, sul tappeto della vita; è la piega leggera, precaria, increspatasi sul tessuto dei giorni; è quel che può essere *appena* notato: una specie di grado zero della notazione, quanto basta per poter scrivere *qualcosa*. Loti – o Pierre Loti – eccelle in tali insignificanze (peraltro consone al progetto etico del libro, relazione su un tuffo nella sostanza atemporale del fuori moda): una passeggiata, un'attesa, un'escursione, una conversazione, uno spettacolo di Karagöz, una cerimonia, una serata invernale, un party ambiguo, un incendio, l'arrivo di un gatto, ecc.: tutto quel pieno di cui

l'attesa sembra il vuoto; ma anche tutta quella vacuità esterna (esteriorizzata) che fa la felicità.

Niente.

Dunque, succede: *niente*. Questo *niente*, tuttavia, bisogna dirlo. Come dire: *niente*? Ci troviamo qui dinanzi a un grande paradosso dello scrivere: *niente* può solo dirsi *niente*; *niente* è forse la sola parola della lingua che non ammette nessuna perifrasi, nessuna metafora, nessun sinonimo, nessun sostituto; infatti dire *niente* altrimenti che con il suo puro denotante (la parola «*niente*»), sarebbe già colmare il niente, smentirlo: come Orfeo che perde Euridice voltandosi verso di lei, *niente* perde un po' del suo senso ogniqualvolta lo si enuncia (lo si de-nuncia). Bisogna dunque barare. Il *niente* può essere preso dal discorso solo di sbieco, di striscio, con una sorta di allusione captante; è il caso, in Loti, di mille tenui notazioni, che non hanno per oggetto né un'idea, né un sentimento, né un fatto, ma solo, nel senso piú largo del termine, *il tempo che fa*. Questo «argomento», che nelle conversazioni quotidiane del mondo intero occupa senz'altro il primo posto, meriterebbe uno studio: a onta della sua apparente futilità, non ci dice forse il vuoto del discorso attraverso cui il rapporto umano si costituisce? Dire *che tempo fa* è stato una volta una comunicazione piena, è stata l'informazione richiesta dal contadino, per il quale il raccolto dipende dal tempo; ma nella relazione urbana, l'argomento è vuoto, e questo vuoto è il senso stesso dell'interlocuzione: si parla del tempo per *non dire niente*, ossia per dire all'altro che gli si parla, per dirgli solo questo: io ti parlo, tu esisti per me, io voglio esistere per te (onde è un atteggiamento falsamente superiore quello di infischiarsi del tempo che fa); inoltre, per vuoto che sia l'«argomento», il tempo rinvia a una sorta di esistenza complessa del mondo (di ciò che è) in cui si mescolano il luogo, lo scenario, la luce, la temperatura, la cinestesia, per costituire il modo fondamentale secondo cui il mio corpo c'è e si sente esistere (per non parlare poi delle

connotazioni tristi o fauste del tempo a seconda che esso favorisca il nostro progetto del momento); ecco perché il tempo che faceva (a Salonicco, a Stanbul, a Eyüp), che Loti nota instancabilmente, ha una molteplicità di funzioni letterarie: permette al discorso di *reggere* senza dire niente (dicendo *niente*), delude il senso, e, sfruttato in alcune notazioni adiacenti («*ciuffi di avena spuntavano fra le nere pietre del selciato... si respirava ovunque l'aria tiepida e il profumo di maggio*»), permette il riferimento a un *esserci* del mondo, primario, naturale, incontestabile, in-significante (nel momento in cui cominciasse il senso, comincerebbe anche l'interpretazione, cioè il conflitto). È chiara allora la complicità che si stabilisce fra queste infime notazioni e il genere stesso del Diario intimo (quello di Amiel è pieno del tempo che faceva sulle rive del lago di Ginevra nel secolo scorso): nell'intento di non dire altro che il *niente* della mia vita (evitando di costruirla come Destino), il Diario fa uso di quel particolare discorso il cui «argomento» si riduce al contatto del mio corpo con il suo involucro, o, in altri termini, al *tempo che fa*.

Anacoluto.

Ma il tempo che fa serve anche ad altro (o forse è la stessa cosa): rompere il senso, rompere la costruzione (del mondo, del sogno, del racconto). In retorica questa rottura di costruzione si chiama anacoluto. Per esempio: nella cabina della sua corvetta, nella baia di Salonicco, Loti sogna Aziyadé, di cui Samuel gli tende una lunga treccia di capelli bruni; lo svegliano per il quarto e il sogno è interrotto; ed ecco tutto quel che si dice per concludere: «*Piovve a dirotto quella notte, e m'inzuppai tutto*». Cosí il sogno perde discretamente qualunque senso, anche il senso del non senso; la pioggia (la notazione della pioggia) soffoca quel lampo, quel flash del senso di cui parlava Shakespeare: il senso, rotto, non viene distrutto, viene – cosa rara, difficile – *esonerato*.

I due amici.

Nella sua avventura con Aziyadé, il tenente Loti è assistito da due servitori, da due amici, Samuel e Ahmet. Fra questi due affetti, «*c'è un abisso*».

Gli occhi di Ahmet sono piccoli, quelli di Samuel dolcissimi. Ahmet è originale, generoso, è l'amico di casa, del focolare, è l'intimo; Samuel è il ragazzo della barca, del letto galleggiante, è il messaggero, il fluttuante. Ahmet ha una fissità islamica; Samuel è un incrocio di ebreo, d'italiano, di greco e di turco; è l'uomo della lingua mista, del sabir, della *lingua franca*. Ahmet è il cavaliere di Aziyadé, di cui sposa la causa; Samuel è il rivale geloso di Aziyadé. Ahmet è sul versante della virilità («*con un fisico erculeo*»); Samuel è femmineo, ha un'aria tenera, è pulito come una gatta. Samuel è invaghito di Loti; evidentemente ciò non è articolato, ma è comunque espresso («*La sua mano tremava nella mia e la stringeva piú di quanto fosse necessario* – Che volete, *disse con voce cupa e turbata*, che volete mî? *Che cosa volete da me?... Qualcosa d'inaudito e di tenebroso era passato per la mente del povero Samuel – nel vecchio Oriente tutto è possibile! – e poi s'era coperto il volto con le braccia, e rimaneva lí, terrorizzato di se stesso, immobile e tremante...*»). Qui appare un motivo, che trapela anche in altri passi: no, Aziyadé non è solo un libro rosa: questo romanzo per giovinette è anche una piccola epopea di Sodoma, improntata da allusioni a *qualcosa d'inaudito e di tenebroso*.

Il paradigma dei due amici è quindi ben formulato (l'amico/l'amante), ma non ha sviluppo alcuno: non viene *trasformato* (in azione, in intreccio, in dramma): il senso resta come indifferente. Questo romanzo è un discorso quasi immobile, che pone dei sensi senza però risolverli.

Il Divieto.

Passeggiando per Stanbul, il tenente Loti costeggia mura interminabili, collegate fra loro, a un certo punto, in

alto, da un ponticello di marmo grigio. Proprio come il Divieto, che non è soltanto quel che segui interminabilmente, ma anche quel che comunica sopra di te: un recinto da cui sei escluso. Un'altra volta, Loti penetra, ricorrendo a tutta la sua audacia, nel secondo cortile interno della santa moschea di Eyüp, ferocemente proibita ai cristiani; solleva la portiera di cuoio che chiude il santuario, ma è noto che all'interno delle moschee non c'è niente: tanta iniziativa, tanta trasgressione per verificare un vuoto. Anche qui, forse, proprio come il Divieto: uno spazio foscamente difeso ma il cui cuore è *asettico*.

Loti I (l'eroe del libro) affronta tanti divieti: l'harem, l'adulterio, la lingua turca, la religione islamica, le usanze orientali: quanti recinti di cui deve trovare il passaggio, imitando quelli che possono entrarvi! Le difficoltà dell'impresa sono spesso sottolineate, ma, particolare curioso, si accenna appena a come vengono superate. Se s'immagina quel che poteva essere un serraglio (e tante fonti ce ne dicono la feroce clausura), se si considera per un istante la difficoltà di parlare una lingua straniera, come il turco, senza tradire la propria qualità di straniero, o quanto sia raro vestirsi esoticamente senza però sembrare mascherati, come ammettere che Loti sia potuto vivere per mesi con la donna di un harem, sia riuscito a parlare il turco in poche settimane, ecc.? Nulla ci viene detto di quelle modalità concrete dell'impresa che pure, in altri casi, avrebbero costituito l'essenziale del romanzo (dell'intreccio).

Il fatto è, probabilmente, che per Loti II (l'autore del libro), il Divieto è un'idea; poco importa, insomma, trasgredirlo realmente; l'importante, di continuo enunciato, sta nel porlo e nel porre se medesimi rispetto al Divieto. *Aziyadé* è il nome necessario del Divieto, pura forma sotto cui possono disporsi mille irregolarità sociali, dall'adulterio alla pederastia, dall'irreligione all'errore di lingua.

La squallida dissolutezza.

La squallida dissolutezza è quella del primo mattino, quando si conclude una notte di vagabondaggi erotici (« *La squallida dissolutezza mi tratteneva spesso per strada fino a quelle ore mattutine* »). In attesa di Aziyadé, il tenente Loti conosce molte di tali notti, dense di « *strane cose* », di « *una prostituzione strana* », di « *qualche imprudente avventura* », tutte esperienze che nascondono certo « i vizi di Sodoma », per il cui appagamento s'intromettono Samuel o Izzeddin Ali, la guida, l'iniziatore, il complice, l'organizzatore di saturnali da cui le donne sono escluse; questi trattenimenti, raffinati o popolareschi, ai quali si allude spesso, terminano sempre allo stesso modo: Loti li condanna sdegnosamente: finge, ma un po' in ritardo, di rifiutarvisi (come con il guardiano del cimitero di cui accetta i primi approcci prima di spingerlo in un precipizio; o con il vecchio Kaïrullah, da lui provocato a proporgli il figlio dodicenne, « *bello come un angelo* », poi congedato ignominiosamente all'alba): espediente ben noto della malafede, dove il discorso serve ad annullare retrospettivamente l'orgia avvenuta, che peraltro costituisce l'essenziale del messaggio; poiché insomma *Aziyadé* è *anche* la storia di una dissolutezza. Stanbul e Salonicco (la loro descrizione poetica) stanno sostitutivamente per gli incontri detti ipocritamente spiacevoli, per la « caccia » ostinata ai giovincelli asiatici; il serraglio sta per il divieto che proibisce l'omosessualità; lo scetticismo disincantato del giovane tenente, che lo teorizza agli amici occidentali, sta per l'impulso cacciatore, per l'insoddisfazione eretta a soddisfazione sistematica del Desiderio, che permette al medesimo di rigerminare; e Aziyadé, dolce e pura, sta per la sublimazione di quei piaceri: ecco perché viene rapidamente liquidata, come una clausola morale, alla fine di una notte, di un paragrafo di « dissolutezza »: « *allora mi ricordavo che ero a Stanbul – e che lei aveva giurato di venirci* ».

Il grande paradigma.

La «dissolutezza»: è questo l'elemento spinto della nostra storia. L'altro termine, al quale bisogna pure che il primo si contrapponga, non è, credo, Aziyadé. La contro-dissolutezza non è la purezza (l'amore, il sentimento, la fedeltà, la coniugalità), è la costrizione, cioè l'Occidente, raffigurato in due fasi sotto le spoglie del Commissario di Polizia. Abbandonandosi deliziosamente alla dissolutezza asiatica, il tenente Loti fugge le costrizioni *morali* del suo paese, della sua cultura, delle sue istituzioni; donde il dialogo intermittente con la sorella, noiosissima, e con gli amici britannici Plumkett e Brown, che ci appaiono invece sinistramente gioviali: scorrete queste lettere: la loro funzione è puramente strutturale: si tratta di assicurare al Desiderio il suo termine ripugnante. Ma allora, Aziyadé? Aziyadé è l'elemento neutro, l'elemento zero di questo grande paradigma: nel discorso, lei occupa il primo posto; nella struttura, è assente, è il posto di un'assenza, è un fatto di discorso, non un fatto di desiderio. È davvero lei, o non piuttosto Stanbul (ossia la «squallida dissolutezza») che Loti vuole infine scegliere contro la *Deerhound*, l'Inghilterra, la politica delle grandi potenze, la sorella, gli amici, la vecchia madre, il lord e la lady che suonano tutto Beethoven nel salotto di una pensione di famiglia? Loti I sembra morire della morte di Aziyadé, ma Loti II gli prende il posto; liquidato con nobiltà il tenente, l'autore continuerà a descrivere città, in Giappone, in Persia, in Marocco, cioè a segnalare, a circoscrivere (con discorsi-emblemi) lo spazio del suo desiderio.

Abbigliamenti.

Un moralista esclamò un giorno: mi convertirei volentieri, per poter portare il caffettano, la gellaba e il selham! In altri termini: tutte le menzogne del mondo, purché il mio abbigliamento sia vero! Preferisco che menta la mia anima, piuttosto che il mio abbigliamento! La mia anima

per un abbigliamento! I travestiti sono cacciatori di verità: ciò che piú li inorridisce, è appunto l'essere *mascherati*: c'è una sensibilità morale alla verità dell'abito, e tale sensibilità, quando la si possiede, è molto ombrosa: il colonnello Lawrence affrontò molte prove per conquistarsi il diritto di portare lo scian saudita. Il tenente Loti è un fanatico di travestitismo; si traveste dapprima per ragioni tattiche (da turco, da marinaio, da albanese, da derviscio), poi per ragioni etiche: vuole convertirsi, diventare turco nell'essenza, cioè nell'abbigliamento; è un problema di identità; e siccome quel che viene abbandonato – o adottato – è una persona totale, non occorre nessun contagio fra i due abbigliamenti, spoglia occidentale e abito nuovo; donde quei luoghi di trasformazione, quelle celle di travestimento (dalle ebree di Salonicco, dalla signora di Galata), sorta di compartimenti stagni, di chiuse in cui avviene scrupolosamente lo scambio delle identità, la morte dell'una (Loti) e la nascita dell'altra (Arif).

Questa dialettica è nota: si sa che l'abito non *esprime* la persona, ma la costituisce; o, piuttosto, si sa che la persona non è nient'altro che quell'immagine desiderata a cui l'abito ci permette di credere. Qual è dunque la persona che il tenente Loti auspica di essere? Probabilmente quella di un turco del tempo antico, ossia di un uomo dal Desiderio puro, disancorato dall'Occidente e dal modernismo, nella misura in cui, a giudizio di un occidentale moderno, l'uno e l'altro si identificano con la responsabilità stessa di vivere. Ma sotto il Diario del tenente Loti, l'autore Pierre Loti scrive qualcosa d'altro: la persona di cui desidera investire il suo personaggio, prestandogli i bei costumi di un tempo, è quella di un essere pittorico: «*far parte di questo quadro pieno di movimento e di luce*», dice il tenente che, nei panni di un vecchio turco, fa il giro delle moschee, dei caffè, dei bagni e delle piazze, cioè dei *quadri* della vita turca. Lo scopo del travestitismo è dunque, in sostanza (esaurita l'illusione di essere), quello di trasformarsi in oggetto *descrivibile* – e non in soggetto introspettibile. La consacrazione del travestimento (ciò che lo smentisce proprio perché lo azzecca), è l'integrazione pittorica, il passaggio del corpo in una scrittura

complessiva, insomma (alla lettera), la *trascrizione*: vestito *esattamente* (cioè con un abito da cui l'eccesso di esattezza sia bandito), il soggetto si dissolve, non per ebbrezza, ma per apollinismo, per partecipazione a una proporzione, a una combinatoria. Cosí un autore minore, fuori moda e visibilmente poco preoccupato di teoria (per quanto contemporaneo di Mallarmé e di Proust) mette in luce la logica letteraria piú sottile: poiché voler essere «colui che fa parte del quadro» significa scrivere solo per quel tanto che si è scritti: abolizione del passivo e dell'attivo, dell'esprimente e dell'espresso, del soggetto e dell'enunciato, conforme appunto all'autoricerca della scrittura moderna.

Ma dov'è l'Oriente?

Come appare lontana quell'epoca in cui la lingua dell'Islam era il turco e non l'arabo! Il fatto è che l'immagine culturale si fissa sempre là dove c'è la potenza politica: nel 1877, i «paesi arabi» non esistevano; benché vacillante (*Aziyadé* a modo suo ce lo dice), la Turchia era ancora, politicamente e quindi culturalmente, il segno stesso dell'Oriente (esotismo nell'esotismo: l'Oriente di Loti comporta momenti invernali, di brina, di freddo: è l'estremità del nostro Oriente, censurata dal turismo moderno). Cento anni dopo, vale a dire oggi, quale sarebbe stato il fantasma orientale del tenente Loti? Certo un paese arabo, l'Egitto o il Marocco; il tenente – o forse un giovane professore – vi avrebbe preso partito contro Israele, come Loti abbraccia la causa della sua cara Turchia, contro i russi: tutto ciò a causa di Aziyadé – o della *squallida dissolutezza*.

Turco o magrebino, l'Oriente è solo la casella di un giuoco, il termine sottolineato di un'alternativa: o l'Occidente, o *altro*. Finché la contrapposizione rimane irrisolta, sottoposta solo a forze di *tentazione*, il senso funziona in pieno: il libro è possibile, *si sviluppa*. Quando Loti si trova costretto a *optare* (come si dice in linguaggio amministrativo), gli è necessario passare dal livello immaginario al livello reale, da un'etica a uno statuto, da un modo di vita a una responsabilità politica, gli è necessario cedere davanti alla costrizione di una *praxis*: il senso cede, il libro s'interrompe, poiché non c'è piú un significante, e il significato riprende la sua tirannia.

Quel che conta, è l'investimento fantasmatico, la *possibilità* del senso (e non la sua interruzione); quel che c'è *prima* della decisione, fuori di essa, si compie sempre, pare, con l'aiuto di una regressione politica: vertendo sul modo di vita, il Desiderio è sempre feudale: in una Turchia già superata, quella che Loti cerca tremando è una Turchia ancora piú antica: il Desiderio procede sempre verso l'arcaismo, dove la maggiore distanza storica assicura la maggiore irrealtà, dove il Desiderio trova la sua forma pura: quella del ritorno impossibile, quella dell'Impossibile (senonché, scrivendola, questa regressione scomparirà).

Il viaggio, il soggiorno.

Una fragile forma funge da transizione o da passaggio – termine neutro, ambiguo, caro ai grandi classificatori – tra l'ebbrezza etica (l'amore di un'*arte di vivere*) e l'impegno nazionale (oggi si direbbe: la politica): è il *soggiorno* (concetto che ha il suo corrispondente amministrativo: la *residenza*). Loti conosce insomma, trasposti in termini moderni, i tre momenti graduati di ogni spaesamento: il viaggio, il soggiorno e la naturalizzazione: egli è successivamente turista (a Salonicco), residente (a Eyüp), cittadino (ufficiale dell'esercito turco). Di questi tre momenti, il piú contraddittorio è il soggiorno (la residenza): in esso, il soggetto non ha piú l'irresponsabilità etica del turista (che è semplicemente un cittadino in viaggio), né ha ancora la responsabilità (civile, politica, militare) del cittadino; è situato fra due statuti forti, e tale posizione intermedia – e, tuttavia, *dura* – è definita dalla lentezza medesima del suo svolgimento (donde, nel soggiorno di Loti a Eyüp, una mescolanza di eternità e di precarietà: «ritorna di continuo» e «sta proprio per finire»): il residente è in-

somma un turista che *ripete* il suo desiderio di restare: «*Abito in uno dei paesi piú belli del mondo* – frase da turista, da visitatore di pinacoteche, da fotografo dilettante – *e la mia libertà non ha limiti*» – ebbrezza del residente, al quale una buona conoscenza dei luoghi, dei costumi, della lingua, permette di soddisfare senza timore ogni desiderio (ciò che Loti chiama la libertà).

Il *soggiorno* ha una sostanza propria: rende il paese residenziale, nel caso specifico Stanbul, uno spazio composito in cui si condensa la sostanza di molte grandi città, un elemento nel quale il soggetto può *immergersi*: ossia: ficcarsi, nascondersi, insinuarsi, intossicarsi, svanire, scomparire, assentarsi, morire, per tutto quello che non è il suo desiderio. Loti nota bene la natura schizoide della sua esperienza: «*Non soffro piú, non ricordo piú: passerei con indifferenza vicino a coloro che un tempo ho adorato... non credo a niente, né a nessuno, non amo nessuno né niente; non ho né fede né speranza*»; ciò è evidentemente il confine della follia, e per quell'esperienza residenziale, di cui si è detto il carattere sostanzialmente intollerabile, il tenente Loti viene a essere rivestito dell'*aura* magica e poetica degli esseri in rottura con la società, con la ragione, con il sentimento, con l'umanità: diventa l'individuo paradossale che non può essere classificato: è quanto gli dice il derviscio Hasan Efendi, che fa di Loti il soggetto contradditorio, il giovane sapientone, esaltato dall'antica retorica – vera e propria *impossibilità* della natura – sotto la denominazione di *puer senilis*: dotato dei caratteri di tutte le età, fuori dai tempi perché li possiede tutti in una volta.

La Deriva.

Se non fosse per i suoi alibi (per la buona filosofia disincantata e per la stessa Aziyadé) questo romanzo potrebbe essere modernissimo: non esprime forse una contestazione molto pigra, che oggi ritroviamo nel movimento hippy (Loti è in fondo un hippy dandy: come lui gli hippies hanno il gusto dell'espatrio e del travestimento)?

Questa forma di rifiuto, o di sottrazione fuori dell'Occidente, non è né violenta, né ascetica, né politica: è esattamente una *Deriva*: *Aziyadé* è il romanzo della Deriva. Esistono città di Deriva: né troppo grandi, né troppo nuove, occorre che abbiano un passato (come Tangeri, antica città internazionale) e siano nondimeno ancora vive; città in cui si mescolano svariate città intime; città senza esigenze promozionali, città pigre, sfaccendate, e tuttavia nient'affatto lussuose, dove la dissolutezza regna senza prendersi sul serio: proprio come la Stanbul di Loti. La città è allora come un'acqua che porta e nel contempo riprende dalla riva il reale: ci si trova immobili (sottratti a ogni competizione) e deportati (sottratti a ogni ordine conservatore). Curiosamente, Loti stesso parla della Deriva (raro momento davvero simbolico del suo discorso senza segreti): nelle acque di Salonicco, la barca in cui compie con Aziyadé le sue gite amorose è «un letto galleggiante», «un letto alla deriva» (cui si contrappone il canotto della *Maria Pia*, carico di buontemponi rumorosi e caparbi, che per poco non li sperona). C'è forse immagine piú voluttuosa di un letto alla deriva? Immagine profonda, poiché riunisce tre idee: quella dell'amore, quella del galleggiare e il pensiero che il Desiderio sia una forza alla deriva – motivo per cui si è proposto come migliore approccio, se non come migliore traduzione, dell'«impulso» freudiano (concetto che ha provocato tante discussioni) proprio la parola *deriva*: la deriva del tenente Loti (sulle acque di Salonicco, nel sobborgo di Eyüp, in balía delle serate invernali con Aziyadé o della dissolutezza nei sotterranei e nei cimiteri di Stanbul) è dunque l'immagine esatta del suo desiderio.

Mancanza di eredi.

Ancora qualche anno fa, durante l'estate, il quartiere europeo della città di Marrakech era completamente morto (poi il turismo l'ha abusivamente vitalizzato); nella calura, lungo le ampie strade dai negozi aperti ma inutili, dai tavolini pressoché deserti dei caffè all'aperto, nei giar-

dini pubblici dove qua e là un uomo dormiva sulla rada erba di un'aiuola, si assaporava una penetrante atmosfera di «beni vacanti». Tutto sussiste, però niente appartiene piú a nessuno; ogni cosa, presente nella sua forma completa, è svuotata di quella tensione combattiva connessa alla proprietà, si ha una perdita, non dei beni, ma delle eredità e degli eredi. Questa è la Stanbul di Loti: viva, persino vivace, come un quadro colorato, odoroso, ma privo di proprietario: la Turchia agonizzante (come grande potenza), il modernismo alle porte, poche difese e, qua e là, il culto dei fuori moda, della raffinatezza passata – del passato come raffinatezza. Proprio questa assenza di eredi, questo disancoramento storico si esprimeva con il termine turco *eski* (deliziosamente ambiguo per orecchie francesi) citato con predilezione dal tenente Loti: «*esaminavo i vecchi che mi circondavano: i loro abiti indicavano la minuziosa ricerca delle mode del buon tempo passato; tutto ciò che avevano addosso era* eski, *persino i loro occhialoni d'argento, perfino i tratti dei loro vecchi profili.* Eski, *parola pronunciata con venerazione, che vuol dire antico e che si usa in Turchia per vecchie usanze come pure per antiche fogge di abiti o per vecchie stoffe*». Come la Deriva ha il suo oggetto emblematico, il letto galleggiante, cosí la Mancanza di eredi ha la sua tematica: l'erba che cresce tra i ciottoli della strada; i cipressi neri che si stagliano sui marmi bianchi; i cimiteri (cosí numerosi nella Turchia di Loti), che sono non tanto luoghi di morte quanto zone di dissolutezza, di deriva.

Motivi.

Non ho forse detto – senza però esagerare – che questo romanzo vecchiotto – che è poi un romanzo fino a un certo punto – ha qualcosa di moderno? Non solo perché la scrittura, venuta dal Desiderio, sfiora di continuo il divieto, desitua il soggetto che scrive, lo svia; ma anche perché (ed è solo la traduzione strutturale di quanto precede) nel soggetto i piani operativi sono molteplici: tremano gli uni negli altri. Chi parla (Loti) non è chi scrive (Pierre Loti);

l'emissione del racconto emigra, come nel gioco dell'anello, da Viaud a Pierre Loti, da Pierre Loti a Loti, poi al Loti travestito (Arif), ai suoi corrispondenti (la sorella, gli amici inglesi). Quanto alla struttura, è duplice, in pari misura narrativa e descrittiva; mentre di solito (in Balzac, per esempio) le descrizioni sono solo digressioni informative, soste, esse acquistano qui una forza propulsiva: il filo del discorso è nella metafora rinnovata che dice sempre il *niente* della deriva. E la storia stessa, dov'è? È forse la storia di un amore infelice? l'Odissea di un'anima espatriata? il racconto felpato, allusivo, di una dissolutezza all'orientale? Il derviscio Hasan Efendi interroga: «*Ci direte, Arif o Loti, chi siete e che cosa siete venuto a fare tra noi?*» Non c'è risposta: il viaggio – il soggiorno turco di Loti è senza motivo e senza fine, non ha né un *perché* né un *percome*; non appartiene a nessuna determinazione, a nessuna teologia: enuncia qualcosa che è spessissimo un puro significante – e il significante non è mai fuori moda.

1971.

Nota ai testi.

I saggi della sezione *Il grado zero della scrittura*, apparsi nel 1953 presso Seuil, sono stati pubblicati in lingua italiana dall'editore Lerici nel 1960, nella traduzione di Giuseppe Bartolucci che qui si riproduce.

Dei *Nuovi saggi critici*, pubblicati sparsamente dall'autore, e raccolti in volume da Seuil nel 1972, tre sono già stati editi in Italia e precisamente:

Les Planches de l'«Encyclopédie», col titolo *Images, raison, déraison*, in *Univers de l'«Encyclopédie»*, Libraires associés, 1964 (trad. it. come prefazione del I volume dell'*Encyclopédie di Diderot e d'Alembert*, Franco Maria Ricci, Parma 1970.

Fromentin: «Dominique», prefazione all'edizione italiana dell'opera (trad. it. di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1972).

Pierre Loti: «Aziyadé», prefazione all'edizione italiana dell'opera (trad. it. di Leonella Prato Caruso, Franco Maria Ricci, Parma 1971).

I restanti saggi sono qui pubblicati per la prima volta in italiano, nella traduzione di Renzo Guidieri:

La Rochefoucauld: «Reflections ou Sentences et Maximes», prefazione all'edizione dell'opera, Club français du livre, Paris 1961.

Chateaubriand: «Vie de Rancé», prefazione all'edizione dell'opera, Union générale d'Éditions, Paris 1965.

Proust et les noms, scritto in onore di R. Jakobson, apparso in *To honour Roman Jakobson, essays on the occasion of his seventieth birthday*, Mouton, La Haye 1967.

Flaubert et la phrase, scritto in onore di André Martinet, apparso in «Word», vol. 24, n. 1-2-3, 1968.

Par où commoncer?, in «Poétique», n. 1, 1970.



1075655

SET. 2003



Stampato per conto della Casa editrice Einaudi
presso la Estroprint, Belvedere di Tezze sul Brenta (Vicenza)
nel mese di aprile 2003

C.L. 16621

Ristampa							Anno			
0	1	2	3	4	5	6	2003	2004	2005	2006